中央音乐学院图书馆藏书
E151/Lt CBd 42
总登记号 35626

偉大的俄罗斯音乐家尼克来·安德烈也維奇·李姆斯基-柯薩科夫的創作历程算来有四十余年。这是頑强的，多方面的积極劳作的几十年。十五部歌剧，許多交响乐的、合唱的和室內器乐的作品，以及数十首浪漫曲——这就是李姆斯基-柯薩科夫的創作遺产。在这許多年月中李姆斯基-柯薩科夫从事过大規模的教育工作。他培养了几代俄罗斯的作曲家，即在我們的时代，年青的音乐学生們也还学习着他所編写的优秀教材。

李姆斯基-柯薩科夫是最进步的俄罗斯艺术活动家中的一个，他們把自己的創作与关于自己人民和祖国命运的思想連結在一起。李姆斯基-柯薩科夫屢次表示过，他認为自己是“农民解放时代”的活动家，换言之，即六十年代的活动家。在六十年代的前一半开始自己的創作生活的李姆斯基-柯薩科夫深深地感受了这一重要时代的最前进的思想。

六十年代和七十年代是我国社会生活产生显著变革的时代，是俄罗斯文化迅速成長繁荣的时代。在这些年月中發展了俄罗斯唯物主义的科学，它們把梅赤尼克夫、謝欣諾夫以及其他偉大学者的著作献給人类。在这些年月中沙特科夫-謝德林和涅克拉索夫憤怒地揭發專制制度，托尔斯泰和屠格涅夫完成了自己不朽的著作。在这些年月中俄罗斯的造型艺术界提出列宾、裴洛夫以及

其他卓越的現实主义画家的名字.

这一时代的文学和艺术都感受到偉大的革命民主主义思想家車尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的强有力的影响. 高度的思想性，密切地联系着生活，人民性——这就是車尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫对艺术提出的要求.

“作为艺术之本質的一般的特征，”車尔尼雪夫斯基說，“是生活的复写，艺术作品往往也具有另一种作用，即解釋生活，它們往往也有对生活現象宣判的作用.”

“……需要充滿人民的精神，和人民共同生活在一起，”杜勃罗留波夫写道，“要用人民所具有的純朴感覚去感受一切.”“人民生活的呼声傳达到我們这里，而我們無論在任何情况下听到这种呼声都不能忽視.”

“人民生活的呼声”傳达到了彼得堡一个不大的青年音乐家的集团，这一集团在音乐史上是以巴拉基列夫小組或是“强力集团”而著称的. 小組的参加者，卓越的俄罗斯評論家斯塔索夫簡單而正确地肯定了“强力集团”的基本的主导的創作原則，按照斯塔索夫的話說就是“現实主义和民族性”，換言之，即生活的眞实和人民性.

六十年代和七十年代的文化工作者們对努力团結，协同工作，共同为新的創作思想而斗爭的願望是很特出的. 我們想起“流动展覽会的画家們”，这是把描写生活的新題材帶入繪画中的画家們的特殊“組織”. 六十年代的巴拉基列夫小組也是这样的“創作組織”. 这是个沒有經历过系統的准备教育即开始創作活动的作曲家团体. 对于他們代替了学校教育的是对古典音乐典范作品的研

究. 对于他們代替了学校教育的是热烈的友好的討論，在这种討論中产生了巨大作品的構思，醞釀了歌剧的題材，討論了每一部新的作品。在当时，巴拉基列夫是小組中最有經驗最有知識的一个，对年青的李姆斯基-柯薩科夫的創作和思想的成長有强有力的影响。

李姆斯基-柯薩科夫在 1861 年末加入巴拉基列夫小組并且很快就和巴拉基列夫及其友人——斯塔索夫、居伊、穆索尔斯基（鮑罗丁参加小組稍晚一些）接近起来. 当时李姆斯基-柯薩科夫还未把音乐看作是自己一生中的主要事業. 家庭的傳統把他引到另一个方向.

李姆斯基-柯薩科夫于1844年誕生在一个隐居于小城市齐赫文的退职省長的家里. 在尼古拉王朝的高級官吏中間李姆斯基-柯薩科夫的父亲显然是与众不同的. 他是一个接触了时代的进步思潮而又不肯放弃自己信仰的人. 他是被撤免省長职位的，因为他的合乎人道精神从政方式引起了尼古拉政府以及皇帝尼古拉第一本人的不滿.

虽然音乐在李姆斯基-柯薩科夫的家庭生活中不占据重要的地位，但若干的音乐印象，对于未来的作曲家是一生都銘刻不忘的. 他特別喜欢俄罗斯的民歌和格林卡的«伊凡·苏薩宁»中的片断，那是他母亲經常歌唱的. 他的父母按照通常的貴族家庭中的习慣延請教师教授李姆斯基-柯薩科夫彈奏鋼琴，但是他們并沒有考虑过專門的音乐教育. 就是他本人也認識不到自己在音乐方面的才干. 李姆斯基-柯薩科夫夢想自己將来成为一个海員，像哥哥和叔叔那样；在十二歲的时候他被送入彼得堡的海軍学

校.

李姆斯基-柯薩科夫怀着献身于海軍工作的心願來到彼得堡，但很快音乐即成为他兴趣的中心. 他繼續学习演奏鋼琴，参加音乐会，参观歌剧表演，在鋼琴上研究歌剧. 很特出的是当他还在少年的时候就已經表現出了稀有的艺术兴味的独立性. 他周圍的环境——彼得堡軍官的家庭——都醉心于意大利歌剧，而十四歲的李姆斯基-柯薩科夫最喜欢的作曲家是格林卡. “今天我太幸福了，”他写給自己的家人說: “請你們想想，《伊凡·苏薩宁》公演了，而我將去看它.” “在世界上誰的歌剧是最好的呢？”——年青的李姆斯基-柯薩科夫这样問並且回答說: “是格林卡的《盧斯蘭与柳德米拉》.” 李姆斯基-柯薩科夫在新朋友們中間遇到同样的对偉大的俄罗斯古典音乐奠基人的热爱. 巴拉基列夫小組的全体成員都崇敬格林卡，他們驕傲地称自己为“盧斯蘭主义者”.

李姆斯基-柯薩科夫与巴拉基列夫几次相会之后，便根据他的意見写作一部交响乐作品. 由于李姆斯基-柯薩科夫接受了一个長期航海的任务，写作交响乐的工作不久就中断了.

李姆斯基-柯薩科夫傳記中的这一段波折是值得注意的. 在十八歲的青年人的面前擺着关于选擇生活方向的問題. 李姆斯基-柯薩科夫决定完成这一选擇，他准备拒絕航海而仍旧留在彼得堡，以便繼續在巴拉基列夫指导下工作. 但是这一企图受到家庭——母亲和哥哥(父亲已經去世了)的强烈的反对. 为了作一个音乐工作者的权利与家庭繼續斗爭了若干年；母亲和哥哥都認为艺术家的職業不适合于一个出身自古老貴族軍官家庭的青年. 李

姆斯基-柯薩科夫在这次不得不讓步，于是在 1862 年 的 秋 天 乘 “金刚石”号帆船离开祖国.

李姆斯基-柯薩科夫远离祖国远离朋友在海外度过了三年.在航海期間他几乎沒有練習音乐，終止了从事职業的音乐活动的想法. 虽然如此，航海对于他却是一次良好的学習.

这里可以談談使作为一个艺术家 的李姆斯基-柯薩科 夫丰富起来了的一些印象.他是这样不喜欢海上的工作，也沒有成为一个好的海員，但是他从童年时代就夢想着的海，却沒有使他失望，而且終生受到影响. 人們确認李姆斯 基-柯薩科夫是 音乐艺术中最好的“海的風景画家”. 在所有古典音乐中我們找不到这样詩意的描絵海的图画，像在«謝赫拉查德»，在«薩特閣»以及在李姆斯基-柯薩科夫許多其它作品中所有的那样. 無疑的是，在航海期間得到的印象在这里起着重要的作用. 也难 怪李姆 斯基-柯薩科夫的回忆录——«我的音乐生活»——当話題轉到海的时候就掌握不住他所特有的沉着的語調. 史录中写到海洋的那些篇頁，都是詩意的兴奋的語言，講述自然的壯偉和美丽.

李姆斯基-柯薩科夫在“金刚石”号 帆船上航海期 間的主要收获并不仅限于自然之美丽的印象. 李姆 斯基-柯薩科夫 开始航海时是一个不倦地观察自己周圍現实环境的十八歲的青年. 在航海中擴大了思想的界限，确定了政治上的爱与憎.李姆斯基-柯薩科夫与古老的海軍生活的“低級的粗野的和令人厭惡的”方面發生了冲突，一个敏感的青年对着海員的沒有权利的地位和某些軍官的粗暴行为不能不發生思索. 在講到一个这样的 軍官时 他說：“他的信仰与我不同：他是个狂热的农奴制度的拥护者，和帶有等級

制度的驕傲的貴族.”李姆斯基-柯薩科夫同情的是另一个軍官集团——醉心于車尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的思想，閱讀赫尔岑的《鐘》，研究别林斯基的青年人．李姆斯基-柯薩科夫也和他們在一起研究偉大的俄罗斯思想家、优秀的俄罗斯作家、和西欧古典文学家的作品．

对一切种族压迫的憎惡也是在国外生活中受到的影响．李姆斯基-柯薩科夫在美国憤怒地看到白色的奴隸主如何虐待和以飢餓来折磨黑人．

李姆斯基-柯薩科夫返回祖国时（1865年春天）已是一个有一定見解的人，这就是当时进步分子的見解，并成为他一生的信仰．

回到彼得堡以后不久，年青的海軍少尉又开始学习音乐，又接近他所喜欢的小組織，那时小組織又多了一个成員——鮑罗丁．在彼得堡度过了几个月，在巴拉基列夫指揮下演奏了李姆斯基-柯薩科夫剛剛完成的第一交响曲．演出的日期是1865年10月19日——后来李姆斯基-柯薩科夫認为这一天即是开始自己作曲家事業的日子．

在交响乐之后，他写出了若干引起音乐界注意的其它的管弦乐作品．柴科夫斯基热情地欢迎了李姆斯基-柯薩科夫第一批創作的出現．“我們都知道，”他在一篇論文中写道，“李姆斯基-柯薩科夫先生还是一个青年人，在他的面前有广闊的前途，而且無疑的是，这个卓越的有才干的人注定要成为我們艺术界的最有貢献的人物之一．”

在李姆斯基-柯薩科夫的早期作品中需要特别指出在1867年

写作的管弦的音画«薩特闊»它的意义不仅在于具有高超的絵画的优点，也不仅在于它在今天的音乐会节目中还占有稳固的位置，交响画«薩特闊»是李姆斯基-柯薩科夫第一部有充分特色的作品. 实际上，全部柯薩科夫式的交响乐派系，在某种程度上还有柯薩科夫式的歌剧都是从«薩特闊»發展出来的. 李姆斯基-柯薩科夫在三十年后把自己青年时代作品«薩特闊»中的主要音乐形象引用到同名的叙事詩歌剧中是并非偶然的.

音画«薩特闊»有什么特点，有那些地方对李姆斯基-柯薩科夫全部的創作路綫表現出十分重要的关联呢？这首先应該指出，在于以一定的題材作为音画的基础. 换言之«薩特闊»是标題的作品. 这也就是李姆斯基-柯薩科夫作品的最主要的特点；而且不仅是«薩特闊»，几乎一切优秀的柯薩科夫式的管弦乐作品都联系着这种或那种題材，具有这种或那种文学形象.

其次在«薩特闊»中应該注意的是其題材的选擇. 音画是以关于諾佛格罗德的商客薩特闊的叙事詩中的片断情节为基础的；在寻求題材的时候李姆斯基-柯薩科夫选取了俄罗斯民間的詩歌. 这是李姆斯基-柯薩科夫全部創作的又一个突出的特点：俄罗斯民間艺术形象的优美的境界在他的許多作品中得到了新的生命. «薩特闊»以及李姆斯基-柯薩科夫大多数作品的音乐語言都是从俄罗斯人民的創作，从俄罗斯民間的歌曲产生出来的.

最后，需要談到李姆斯基-柯薩科夫作品的思想內容. 这不單純是关于海和水中幻境的色彩繽紛的音响絵画. 薩特闊的形象是个不知疲倦的航海家、歌手和古琴手，人民的艺术歌頌着勇敢的精神、智慧的探求心和俄罗斯人思想的創造力. 無論是古代俄

国的叙事詩，或是李姆斯基-柯薩科夫的优秀作品，其思想意义都在于此.

李姆斯基-柯薩科夫选取«薩特闊»的題材是根据友人——巴拉基列夫小組的成員——斯塔索夫和穆索尔斯基的意見. 在这种友誼中又产生了李姆斯基-柯薩科夫另一篇卓越的作品——歌剧«普斯科夫女郎»的創作構想，这部作品在写完«薩特闊»之后即开始考慮，是在1872年完成的. 巴拉基列夫和穆索尔斯基使李姆斯基-柯薩科夫注意梅亞的剧作，要他把这部作品写成歌剧.

年青的李姆斯基-柯薩科夫和自己的朋友們一同选取了俄国的題材，但这一次采用的不是像«薩特闊»那样的傳說故事，而是历史的題材，这又是一件很突出的事情. «普斯科夫女郎»描述的是十六世紀时普斯科夫与莫斯科的斗爭，普斯科夫的"义軍"反抗伊凡雷帝的事件. 在听众的眼前現出古代的普斯科夫：听到伊凡雷帝帶領禁衞兵到普斯科夫来的消息而受到惊嚇的群众；不順从沙皇伊凡意志的普斯科夫的青年. 与普斯科夫和普斯科夫人相对峙的是伊凡雷帝的威嚴的形象. 古代俄国的一个卓越的国王，伊凡四世的風貌，是按照历史的真实面目来描写的. 李姆斯基-柯薩科夫笔下的伊凡雷帝是一个聪明有远見的領袖，关怀国家的福利，深切地了解俄国的力量在于統一.

李姆斯基-柯薩科夫写作«普斯科夫女郎»是在穆索尔斯基写作«鮑利斯·戈杜諾夫»的同时. 在那几年中，穆索尔斯基是李姆斯基-柯薩科夫最亲密的朋友；若干时間他們甚至是住在同一房間里，因而每天都有交換个人工作意見的可能. 在«普斯科夫女郎»与«鮑利斯·戈杜諾夫»中很容易看出有共同的特点，这是不

足为奇的．在兩篇歌剧中作者都指向我国历史有重大 轉 变 的 时代．在兩篇歌剧中都有广大的人民群众在舞台上活动．兩篇歌剧都是在丰富的現实主义手法和鮮明的民族音調中写成的；無論是«鮑利斯·戈杜諾夫»或«普斯科夫女郎»的風格样式都是以俄罗斯的民間歌曲，以俄罗斯人民的語言为基础的．有充分的理由把这兩篇歌剧称为俄罗斯人民的历史剧．

然而不能認为«普斯科夫女郎»是对«鮑利斯·戈杜諾夫»直接的模仿．在«普斯科夫女郎»中很明显地肯定了李姆斯基-柯薩科夫一切歌剧創作中所具有的特征．这就是在格林卡的«盧斯蘭»傳統中的戲剧場面从容不迫的展开叙事詩地絵画式的展开，对«盧斯蘭»李姆斯基-柯薩科夫是一生都崇敬着的．这就是某些場面的色彩繽紛的音乐描写．最后，还有抒情的气氛，这首先是在年青的普斯科夫姑娘奧尔加的形象中体現出来的．

奧尔加是一个令人神往的女人 形象，在李姆斯 基-柯薩科夫的歌剧中是屢次出現的．她具有純潔的心地，坚决的精神，热烈的忘我的愛情力量．这是純粹的俄罗斯人的形象．它与那些歌唱女人悲苦命运的古老的俄罗斯歌曲，与那些俄罗斯古典文学的不朽作品是一脉相連的．

交响画«薩特闊»，歌剧«普斯科夫女郎»，根据辛柯夫斯基的东方傳說故事写成的交响乐的片断«安塔尔»是 李姆斯基-柯薩科夫第一批有独創性的作品，在这些作品中显示 出他巨大的 才干，确定了他創作的方向．然而李姆 斯基-柯薩科 夫并未因它們而感到滿足，并且在«普斯科夫女郎»完成之后，在七十年代的开始，嚴肃地考虑了今后的創作事業．他想的不是关于自己艺术的思想

方面，在这方面，他的創作方向是明确的．李姆斯基-柯薩科夫憂慮着另外的事情．他知道，要眞正体現出他的創作計划就需要有高度的技巧．同时他意識到，他的初期作品还很不成熟——难怪在过了若干年之后它們全被作者改写了．

李姆斯基-柯薩科夫在自己的回忆录中以他固有的爽直态度写道：“我是个生手，我什么都不懂．”李姆斯基-柯薩科夫极其嚴格地評定自己，然而在这嚴苛的自我評价中也包括有眞实的情況．在他的音乐知識中实际上有着很大的缺点．巴拉基列夫自己就未受过系統的音乐教育，也不能帮助自己的朋友和学生．

李姆斯基-柯薩科夫所以会感到自己教育上的缺陷，不仅因为它們——用他自己的話說——引起了他“創作想像力的停滯”．1871年他开始在彼得堡音乐学院进行教育工作．教育青年学生們的时候李姆斯基-柯薩科夫特別清楚地認識到自己理論知識上的一切缺点．差不多是在絕望中他向当时是莫斯科音乐学院教授的柴科夫斯基求教．柴科夫斯基很快地回答了这个請求并为李姆斯基-柯薩科夫指出了进修的計划．遵照柴科夫斯基的提綱，經过了几年，李姆斯基-柯薩科夫終于掌握了作曲家的技巧．

精通高級的技巧——只是李姆斯基-柯薩科夫在七十年代中坚持的頑强的工作的一个方面．另一方面——有同等重要性的——是与俄罗斯民間歌曲的創造性的接触．李姆斯基-柯薩科夫研究了各种各样的俄罗斯歌曲选集，自己也記录穆索尔斯基，鲍罗丁太太以及其它的朋友和熟人唱給他听的民歌．这种工作的結果，是兩卷卓越的民歌选集在李姆斯基-柯薩科夫的加工下完成了．

在那几年中李姆斯基-柯薩科夫又把自己的注意轉向格林卡的不朽的著作．他与巴拉基列夫一起筹划刊行«伊凡·苏薩宁»和«盧斯蘭与栁德米拉»的新版．在格林卡乐譜上的工作对于李姆斯基-柯薩科夫，用他自己的話說，是一次“良好的学习”．

在同一七十年代李姆斯基-柯薩科夫領导了所謂免費音乐学校的音乐会从而获得了对于作曲家是非常重要的指揮工作經驗．

这样，七十年代就成为李姆斯基-柯薩科夫創作生活中的轉折点，是从学徒过渡到名符其实的專家的时間：这里应該指出，成为專家既要掌握作曲家的技巧又要更深入地理解俄罗斯民族音乐風格的基础．

在这几年中他写了一些什么作品呢？在几篇沒有多大艺术价值的器乐作品之后，李姆斯基-柯薩科夫在1878年根据果戈里的原作写出歌剧«五月之夜»．果戈里中篇故事的敍情詩的意境，它的含蓄的狡獪的幽默，在李姆斯基-柯薩科夫的歌剧中，在它的自俄罗斯和烏克蘭的民間歌曲生長出来的声乐中得到了忠实的精巧的再現．

然而具有这許多优点的«五月之夜»还不能被認为是李姆斯基-柯薩科夫艺术成熟时期的第一年中的最高成就．这最高的成就是李姆斯基-柯薩科夫的第三部歌剧，即根据卓越的俄罗斯剧作家奥斯特罗夫斯基的同名作品写成的«雪姑娘»．

在李姆斯基-柯薩科夫这部歌剧中有什么特点呢？首先要講到題材的选擇．奥斯特罗夫斯基根据俄国民間傳說故事題材写成了自己的作品．深刻地研究过俄国民間詩歌作品的奥斯特罗夫斯基把自己的«雪姑娘»写成眞正的人民的作品．李姆斯基-柯薩科

夫选取了奥斯特罗夫斯基的故事作为歌剧的基础，实質上是面向俄罗斯民間艺术形象在舞台技术和艺术語言中的改造.

俄国民間傳說的詩意的境界从音画«薩特闊»开始进入李姆斯基-柯薩科夫的交响乐創作，在歌剧創作中是从«雪姑娘»开始的、后来李姆斯基-柯薩科夫在自己的歌剧中屡次地使用俄罗斯的神話和傳說故事.

在李姆斯基-柯薩科夫的全部創作活动中，俄罗斯的傳說故事为什么这样地吸引着他呢？为了回答这个問題，应該清楚地說明俄国民間詩歌和俄国神話的思想的和艺术的意义．“神話”，高尔基說道，“这是臆造．臆造——即是从現实材料的总合中抽出它的基本內容并把它形象化——这样我們就得到現实主义．”偉大作家的敏銳的分析，对理解俄国民間創作提供了一把鑰匙．傳說，神話——它們的許多作者都离不开現实．表現在艺术形象中的这种現实的变像，乍一看来全然是幻想的，而实际上却密切地联系着生活．因而高尔基說神話是現实主义的艺术.

無疑的，李姆斯基-柯薩科夫也这样看待民間的神話，也这样看待奇幻的傳說．在神話傳說中他看見了人民智慧的表現．同时，他确信，在專門的音乐創作中幻想的形象也应該如此密切地联系着生活，就像在民間的詩歌中一样；难怪他对自己的学生講过：“在艺术中甚至是最幻想的事物也能成功，只是当它具有正常的人类感覚的时候．”李姆斯基-柯薩科夫認識到奥斯特罗夫斯基的傳說故事不仅是詩意的奇幻的故事，而且是有深刻思想性的作品.

李姆斯基-柯薩科夫歌剧的內容可以簡略地加以說明．故事

是發生在傳說中的別林傑亞王国里．美丽的春之女神和老迈的嚴寒公公的女兒，年青的雪姑娘在她自己还不知道的情况下攪乱了別林傑亞人的平静的生活．嚴寒公公把雪姑娘隐藏在荒僻的森林中，保护她避开自己的敌人和对手——雅里罗太陽的光綫．为了春之女神而嫉妬着嚴寒公公的雅里罗迁怒于別林傑亞人的国土，因为嚴寒公公把雪姑娘隐藏在別林傑亞的森林中．雅里罗遣送自己的生命光綫到別林傑亞去的非常苛吝．夏天也变得更短和比較寒冷了．土地不再肥沃了……雪姑娘就这样关联到別林傑亞人的命运——虽然他們还不知这件事．

雪姑娘在渺無人跡的大森林中度过了十五年．牧人列里的美丽的歌声不止一次地飞到她那兒招引她到人类的世界．得到春之女神和嚴寒公公的同意，在暖和的春天雪姑娘出現在別林傑亞的农村，寄居在一个沒有兒女的別林傑亞人的家庭里．

雪姑娘引起了密茲吉利亞的爱情，但是她不知道爱情的感覚．因而不能回答他．嚴寒公公沒有給她“溫暖的心”．雪姑娘知道，她在某些地方与平常人不同；于是她到母亲那里去請求帮助．戴着春之女神給她的魔法的花冠，雪姑娘开始有了爱情的感覚．

在夏季第一天的黎明，在別林傑亞的皇帝——古代的英明的別林傑亞人的面前出現一对对結婚的人．別林傑看見其中有雪姑娘，和她幷列的是密茲吉利亞．但是雪姑娘的幸福是不經久的：嚴寒女兒的心經受不住人类的热烈感情，感覚到“爱情的火焰”之后她表現对雅里罗太陽的报复疏于防犯．在炎烈灼人的清晨的陽光下，雪姑娘消失踪跡了．

聰明的別林傑知道，雅里罗对嚴寒公公复仇了，他对別林傑亞

王国的怒气也消失了，别林傑亞王国的生活又恢复平静和幸福，直到雪姑娘复生的时候．在国王别林傑的示意下列里和别林傑亞人民歌唱着庄嚴的頌歌，讚美雅里罗太陽．

李姆斯基-柯薩科夫在創作«雪姑 娘»的許多年后写过一篇关于这部歌剧的論文．論文沒有写完，但它畢竟是提供出理解«雪姑娘»的思想結構及其主要出場人物之意义的可能性．

春之女神，嚴寒公公和森林之精灵体現着自然的力量．春之女神联系着小鳥和鮮花，嚴寒公公联系着風雪，森林之精灵联系着荒僻的大密林．古代的别林傑是人民智慧的体現者，年青的列里是艺术力量民間艺术的化身：«雪姑娘»的音乐还是在列里的歌曲中特别接近于純粹的民間歌曲．在雪姑娘本人的亲切溫柔的形象中体現出青年人爱情的詩篇．

讚美自然的力量，这力量給予人类以生活，讚美純潔的爱情，它表現出人类內心風貌的良好方面，最后——讚美艺术，換言之，即讚美人类的創造力，李姆斯基-柯薩科夫的深刻的乐观主义的歌剧的思想內容即表現了这一切．

不难看出，这部歌剧的某些特点与音画«薩特闊»的思想結構互相呼应．

李姆斯基-柯薩科夫在写作«雪姑娘»的时候，用他原来的話說是"仔細地傾听民間創作和大自然的声音并选取了它們所歌頌的和提示的內容作为自己創作的基础"．实际上，«雪姑娘»不仅在題材上，而且就是按照音乐語言的特点也可以認为是其作者所有歌剧中最富有人民性的一篇．

李姆斯基-柯薩科夫在«雪姑娘»里面引用純粹的民間曲調．

它們主要是演奏在仪典的和遊戲的場面中．这即是«狂欢节»著名的合唱曲«啊，田野里的小菩提树»，«我們种上了谷子»以及若干另一些重現古代俄罗斯人民生活的場面．李姆斯基-柯薩科夫企图保留眞正的民間艺术的風格，在若干場合保留下不可更动的东西里也有被他选作歌曲的民間詩歌．

李姆斯基-柯薩科夫称«雪姑娘»为«春天的故事»．这个副标題被証实是正确的不仅仅由于歌剧場面是起源于春天．雪姑娘自己的性格就为春天的詩意所陶醉．在雪姑娘的身上溫暖的人类感情的甦醒与春天自然的甦醒和花木的繁荣協調相应．

自然現象是生气蓬勃的正适应于歌剧的構想．也如同李姆斯基-柯薩科夫所常有的那样，自然的世界与魔法力量的世界是不可分割的．听到春天的召喚，鳥兒們唱着跳着从远方飞来．溫順的春之女神帶着这些使者与嚴寒公公过去的嚴冬的狂暴力量——風雪作最后的斗爭．在雅里罗山間的湖上，在靜靜的流水旁边花兒唱着魔法的合唱．受着森林之精灵的魔法支配的森林在魔法的变幻中改变了形态．李姆斯基-柯薩科夫在所有这样的場面中旣表現为音响繪画的卓越的大师又是一个喜爱自然之美的詩人．似乎，作曲家的性格与聪慧的别林傑亞人的性格都融合在抒情的讚歌«瑰丽無比的大自然！»之內．别林傑亞人歌曲中的詞句，正好作为献給李姆斯基-柯薩科夫歌剧的題詞．

«雪姑娘»是李姆斯基-柯薩科夫第一部傳說的神話歌剧，它創造性地發展了格林卡的«盧斯蘭»的傳統．在作者其它的神話歌剧中所共有的特点在«雪姑娘»里面明确地肯定下来了．这首先是对俄罗斯民間詩歌作品非常精深的理解，善于看出它高度的思想意

义．包含有深刻高貴的思想內容的俄国民間詩歌典型題材从«雪姑娘»开始引起李姆斯科-柯薩科夫的喜爱．这一主題是光明力量与黑暗勢力的斗爭，結局是帶給人类以快乐和幸福的光明力量的胜利．«雪姑娘»的基本思想，当然也是这样．

«雪姑娘»完成于八十年代的初期（1880年夏季，配器完成得晚一些，在1881年）．八十年代在俄罗斯的历史上是值得記忆的时代，关于它，洛勃克曾很好地講过：

在那遙远的，于今無聞的年代中，
夢魘和愁云籠罩在心头：
在俄罗斯的天空
勝利者伸展着梟鷹的翅膀．

勃洛克所說的胜利者也就是窒杀一切自由思想表現的反动勢力的象征．非常有意义的是，李姆斯基-柯薩科夫帶着表現人民对智慧、力量和幸福的信念的乐观主义作品走进这不快乐的八十年代．

在完成了«雪姑娘»之后的几年中，若是不算小型的管弦乐曲«傳說»的話，李姆斯基-柯薩科夫几乎未創作出一部重要的作品．而同时这又是紧張劳动的几年．只是在1884年李姆斯基-柯薩科夫才停止了在海軍总部的服务，十一年来他在那里监督着海軍的管弦乐队．1883年在音乐学院的教育工作之外又增加了歌詠队的教育工作，李姆斯基-柯薩科夫参加歌詠队的活动是由于当时歌詠队的領导人巴拉基列夫的邀請．李姆斯基-柯薩科夫献出了十年多的时間給歌詠队的工作．在八十年代，李姆斯基-柯薩科夫又分出許多时間和力量編校自己的友人——穆索尔斯基和鮑罗丁的

作品.

若是不講到那个以一个偶然的名称——别里亚也夫小組而聞名的彼得堡的音乐家团体，那么李姆斯基-柯薩科夫在八十年代的生活与事業的图象便將是不完全的. 这个团体是以一个富裕的音乐爱好者、乐譜出版家和交响乐的音乐会的組織者别里亚也夫的名字命名的. 别里亚也夫小組主要是由青年音乐家們組成的，李姆斯基-柯薩科夫的学生占大部分，他們并且是小組实际的主腦.

在八十年代中李姆斯基-柯薩科夫与安东·盧宾斯坦同为彼得堡最有声望的音乐家，可作为例証的是，在1885年，当提出莫斯科音乐学院院長人选的問題时，根据柴科夫斯基的推荐，李姆斯基-柯薩科夫被选定担任这一要职. “在您坦率的，忠誠無伪的性格中，”柴科夫斯基写給李姆斯基-柯薩科夫，“在您优秀的艺术家和教育家的品質中有着最好的領导人的保証.”經过一度深思，李姆斯基-柯薩科夫謝辞了柴科夫斯基的提議，他恐怕音乐院長的职責对他的創作工作会有妨碍.

在八十年代的后一半李姆斯基-柯薩科夫的創作活动出現了新的高漲. 在1887年他写了«西班牙随想曲»，再迟一年是最巨大的和最优秀的交响乐作品——組曲«謝赫拉查德». 在这些作品之后李姆斯基-柯薩科夫几乎再未接触正規的交响乐体裁. 只是在晚年他写作了小型的工人歌曲«裝卸歌»的改編曲. 关于这部作品將要在后面，联系到1905年的革命事件时再講.

李姆斯基-柯薩科夫交响乐派的历史源泉在那里，它的最主要的特点是什么？也如同李姆斯基-柯薩科夫所有的作品一样，

他的交响乐作品也是繼承着格林卡的傳統．更具体地說是繼承«盧斯蘭»、«卡瑪琳斯卡雅»和«西班牙序曲»的傳統．特別是«西班牙随想曲»無疑地是在«阿拉貢的霍塔舞»和«馬德里之夜»的影响下写作的．

关于李姆斯基-柯薩科夫交响乐作品的最主要的特征已联系着晋画«薩特閣»講过．这一特征即是标題的．李姆斯基-柯薩科夫与格林卡和鮑罗丁，穆索尔斯基和柴科夫斯基一同为俄罗斯古典标題交响乐派的創始者．但他也不避免使用沒有标題的所謂“純粹的”交响乐形式．他写过兩部交响曲，一首鋼琴協奏曲和若干其他的作品．其中也包括有重要的崇高的思想，但从其風格的独創性看来它們总是不如标題的作品——«薩特閣»、«安塔尔»、«傳說»、«謝赫拉査德»小交响乐和«西班牙隨想曲»接近标題音乐的样式；在其中沒有一定的标題，但这兩部作品令人感覚如同描絵人民生活的图画．

在音乐会的演奏台上經常演奏李姆斯基-柯薩科夫歌劇中的管弦乐选曲．談到他的交响乐的遺产时，是不能忘記这些的．在这类作品中最著名的是«关于沙皇薩坦的傳說»里面的«音乐的表面»，«关于基特日城的傳說»里面的«克尔然之战»，«金雞»中的«行列»．

李姆斯基-柯薩科夫是傑出的音乐絵画的大师．在他的音乐中絵画的成分是足以使人惊异的，尤其是，当他的音乐从自然的形象获得灵感的时候．我們回想起«薩特閣»里面的海．这幅雄偉的音响的風景画：你仿佛是看見“藍色的海洋”的平靜的波紋和澎湃的浪濤是多么均齐地在动蕩着．我們想起«关于沙金薩坦的

傳說》中的一幅《图画》——被封閉在木桶中的瑪丽特莉斯和戈維东在大海上飄流:

在蔚藍的天空中星兒閃着光芒,
在蔚藍的大海中波濤轟轟地響,
烏云在天空中飛
木桶在海面上飄蕩.

普希金傳說詩中的这些形象在音乐中得到富有色彩和表現力的完美的体現. 奔騰澎湃的波濤; 木桶在波浪上笨拙地飄蕩, 在黑暗的天空中一点一点閃爍着的星光, 在李姆 斯基-柯薩科夫 的华丽的音乐中我們听到, 几乎是"看到"这一切. 还有許多其他优秀的音响絵画可以在其各种各样的作品中找出来.

在李姆斯基-柯薩科夫的交响乐作品中《謝赫 拉查 德》是特別傑出的. 作者謙遜地把它叫作組曲. 《謝赫拉查德》的音乐形象有如此广泛的發展, 这部作品完美的艺术構想是如此鮮明, 若是把他叫作交响乐是更恰当些的.

《謝赫拉查德》是标題的作品; 关于这一点我們从作者下述的話中可以知道: "我用作《謝赫拉查德》标題的是《一千零一夜》里面个別的互不联系的片断和画面".

李姆斯基-柯 薩科夫实际 上只是从著名的阿拉伯民間傳說故事中选取了几幅画面.在組曲的第一乐章中——这是海,有时平稳如画有时波濤汹湧的大海和航海家辛德柏达的航船. 第二乐章是卡藍傑尔王子在旅途中看到奇迹的故事. 第三乐章是抒情的場面; 李姆斯基-柯薩科夫叫它作"王子和公主". 第四乐章是兩幅独立的画面: 巴格达的节日和触礁沉沒的海船.

这几个片断都不联系着故事情节，比如說，它們并不是由描述辛德柏达或是卡藍傑尔的遭遇的完整故事所構成的．但是它們联系着傳說故事的一般的特点；它們也联系着一般的，如人們所說的“主題的資料”．在組曲所有四个乐章中都演奏出一种夢幻似的，輕柔委婉的旋律——这是描絵着年青的姑娘謝赫拉查德的風貌的主題，她是以自己奇妙的故事軟化了嚴酷的苏丹王沙赫里阿尔的；描絵沙赫里阿尔的主題也多次出現．

李姆斯基-柯薩科夫把«謝赫拉查德»傳說故事中仿佛是零散的片断用作自己組曲之基础而創作出具有稀有的艺术上的完整性和巨大艺术力量的作品．

在«謝赫拉查德»中我們賞識什么，这一部在我国，并且在全世界都是最受喜爱的音乐作品都有什么成就呢？这首先是李姆斯基-柯薩科夫音乐之最高貴的品質：人民性．十分明瞭，李姆斯基-柯薩科夫选取了东方的傳說故事，也賦与自己的音乐«謝赫拉查德»以东方的色彩．

李姆斯基-柯薩科夫在这里沒有使用民間音乐主題，但是«謝赫拉查德»的許多形象使人感覚如同眞正的东方曲調．李姆斯基-柯薩科夫运用和声和配器極微妙地强調出自己音乐的东方的特質．

在配器法上，在管弦乐色彩的运用上，李姆斯基-柯薩科夫是一个不可超越的大师．李姆斯基-柯薩科夫一方面發展了格林卡的傳統，保存了管弦乐描写的現实主义朴素作風，另一方面又創造了异常丰美的音色．«謝赫拉查德»在这一点上說也是世界古典音乐中最傑出的作品之一．

从其牢固的維护着格林卡的傳統，从其可惊异的东方色彩来看可以称«謝赫拉査德»为俄国艺术家描写为东方人民幻想所創造的傳說之美妙的音乐的故事. 人們确認«謝赫拉査德»是李姆斯基-柯薩科夫最优秀的交响乐作品，也是全世界古典交响乐曲中最傑出的作品.

不能不惊嘆作曲家意志的坚强，他在八十年代遭受压迫的社会环境中創造了这样充满光明的作品，如«謝赫拉査德»和«西班牙随想曲». 然而"遙远的，于今無关的年代"在李姆斯基-柯薩科夫的艺术上也留下了自己的印迹. 他的創作强度低落了. 李姆斯基甚至似乎表現出創作力的枯竭. "我做了一切我所能的……我什么也沒写出来." 李姆斯基-柯薩科夫在1890年說过这样的話，那是在完成了歌舞剧«姆拉达»之后的事. «姆拉达»是一部光輝的技巧的作品，可是它缺乏"心的溫暖". 在«姆拉达»完成之后出現了在創作上完全沉寂的四年. 李姆斯基-柯薩科夫私人生活中的变故在这里也起一定的作用：死了兩个孩子，作曲家自己患病. 但是毫無疑問的是，九十年代的創作危机还有另外的更深的根由.

高尔基在自己的一篇論文中說过："八十年代的末尾和九十年代的开始可以叫作宣告軟弱無能和被注定要灭亡的人們苟安的年代……" 李姆斯基-柯薩科夫的剛毅的性格不能屈服于这种情緒. 但令人窒息的政治气氛在鍛鍊了他的創作意志之同时也影响了他. 当然，在九十年代中期开始的李姆斯基-柯薩科夫創作事業的新的繁荣也不能認为是偶然的，从那时起工人运动的加强和革命运动的成長显然也影响到国家的社会生活. 在这几年中还不

能說作曲家的創作与革命思想有直接地联系，但在他的主要作品中可以清楚地看出一个进步艺术家的思想.

在1895年李姆斯基-柯薩科夫根据果戈里的作品写成歌剧«聖誕节的前夜»一年以后，完成了他最卓越的独树一帜的作品——叙事詩歌剧«薩特闊»差不多过了三十年李姆斯基-柯薩科夫又重新研究他青年时代所傾倒的諾佛格罗得航海家的形象. 这一次薩特闊形象的体現不是在簡潔的交响乐的画面上，而是在宏大的音乐剧作品中.

叙事詩的題材在歌剧中比在他青年时代的交响乐作品中發展得更广闊更深刻，在听众的面前展开以鮮豔染料絵成的古代諾佛格罗得生活的画面. 在歌剧中薩特闊——不仅是不知畏惧的航海家和有創作天才的古琴手.李姆斯基-柯薩科夫把薩特闊与黑暗勢力："教長"——諾佛格罗得的長老和領袖，"商客"——有錢的商人相对比. 在与这些保守勢力的斗爭中薩特闊实行自己勇敢的計划：去向遙远的异邦，去寻找新的，为他的祖国城市所需要的东西，李姆斯基-柯薩科夫在薩特闊和他的"勇敢的伙伴們"的形象中表現出对祖国的热爱，对战胜一切困难的积極性的歌頌. 此外，这也体現了俄罗斯人的求知精神以及他們反抗压迫者的那种力量.

叙事詩歌剧的卓越之处不仅在于其思想内容，而且也在于其音乐的表現. 在«薩特闊»中，也如同在其他的傳說歌剧中一样，李姆斯基-柯薩科夫清楚地区分开"神話的"世界和"地面上的"世界. 对"人的"世界，对諾佛格罗得的生活的描写，李姆斯基-柯薩科夫有一种音乐語言，对水中幻境的描写，有另一种.

描写水中幻境的音乐，是一种极其精致的音响，一种离奇的动蕩不宁的旋律，非常精巧和色彩繽紛的管弦乐的描絵；似乎，在这幻境的音乐中，一切都是这样的动蕩不稳定，就如同在真的水中那样．反之，在描写諾佛格罗得人生活的音乐中一切都是明确地稳固地存在于大地之上的．这是不言而諭的，李姆斯基-柯薩科夫的音乐就是在描写幻想的場面时也沒有丢掉自己的現实主义原則；在«薩特閣»中幻想的音乐是高度精煉的，即在这里也微妙地感覺到它与民間艺术的联系．

这种联系，在描写生活的音乐中表現得更为明显．很有趣的是，在这里李姆斯基-柯薩科夫幷未滿足于民歌的曲調．他又注意到另一种民間艺术形式．«薩特閣»的多声部的插句是以一种独特的有韻律的語調写成的．李姆斯基-柯薩科夫把它叫作“叙事詩語調”．这种非常奇特的声乐形式的根源是有名的民間說書人——特洛非瑪·葛里戈里也維奇·梁宾宁的歌唱風的朗頌；李姆斯基-柯薩科夫在彼得堡听过它，那是当梁宾宁从自己的故乡欧湼日州来到京城的时候．正是这种“叙事詩的語調”与典型的柯薩科夫式从容不迫的戲剧的發展，賦与歌剧«薩特閣»以史詩的壯丽．

九十年代后一半的另一部巨大的作品是歌剧«沙皇的新娘»李姆斯基-柯薩科夫在这里又采用了历史的題材，指向我們国家过去的时代．«沙皇的新娘»是生活的戲剧，是关于一个女人的悲苦命运的故事，人們夺去了她和爱人同度幸福生活的权利．在古代的俄国这是一个女人的普通遭遇，也是写作«沙皇的新娘»时代的許多女人的遭遇．

李姆斯基-柯薩科夫以高度的人道主义 思想作为 自己歌剧的基础創作出这部暴露少女瑪尔法之悲剧的具有巨大艺 术 力 量 的作品. 瑪尔法的溫柔的詩意的性格，大概是 我們在李 姆斯基-柯薩科夫歌剧中所看到的那些令人神往的女人形象中最 迷 人 的 一个.

曲調处理的特点，形式的匀整，«沙皇的新娘»的全部風格都可以証明它与格林卡傳統相接近. 以民間歌曲为基础的平稳流暢的曲調是一切柯薩科夫式声乐样式的基础，而在«沙皇的新娘»中这些特点表現得尤其明显.李姆斯基-柯薩科夫亲自說过: “歌剧这一艺术样式首先要求曲調动听.” 应該看出，李姆斯基-柯薩科夫即便在«沙皇的新娘»之前的許多浪漫曲中也是力求曲調优美动听的.

为什么李姆斯基-柯薩科夫在这几年 中这样頑强 地坚持地力圖在俄罗斯音乐中巩固和發展格林卡的傳統呢？在这里涉及很重要的問題. 在八十年代特别是九十年代的西欧音乐中日益明显日益强烈地使人感覚到頹廢的反人民的傾向. 进步的俄国音乐工作者們也明显地看到这一点，“音乐在西欧衰敗了”——莫斯科著名的 音 乐 家 謝 尔盖·伊凡諾維奇·塔涅耶夫这样說过.李姆斯基-柯薩科夫 有許多 次——有时是在回忆录中，有时 是 在 書 信里——也談到这件事: “請听一听——他写給一个朋友——請用純潔的音乐听覚听听这目前的噪音，听听这一片杂乱無章和一团空虛的曲調……那您就会对这种惡劣的傾向产生反感.”

李姆斯基-柯薩科夫因为在俄国也發現 了这种“惡劣 傾向”的拥护者而感到憤怒. 在写給自己学生奧索夫斯基的信中他說出

自己"巨大的憤慨"，反对西欧的新傾向及其在俄国的代言人．"音乐的眞正的进步，"李姆斯基-柯薩科夫写道，"存在于我們俄国，而且仅仅是存在于我們这里，那些把这种进步看作是落后，而把肥皂泡当作是进步运动的人們是看不見它的．我夢想有眞正健全的俄国的音乐評論家，我們暫时还沒有，因而我們相信了外国的胡說……"

李姆斯基-柯薩科夫痛苦地看到在某些年青的俄国作曲家中間也开始表現出他所說的"頹廢的征兆"．在格林卡的傳統中，在音乐的人民性中，在歌謠中李姆斯基-柯薩科夫正确地認識到那种能够而且也应該与西欧和俄国的頹廢派相抗衡的力量．在李姆斯基-柯薩科夫給他的朋友音乐評論家克魯格力克夫的信中很有意思地表明了这一思想："……我認为歌手們和大多数的听众对曲調动听，歌喉嘹亮的要求是正确的．您别忘記，从柏遼茲，李斯特，瓦格納的流派产生出伯品諾，但地，辛金格，李查德·斯特劳斯以及其它現代的頹廢傾向……要求曲調悅耳，要求和声更簡潔的听众是正确的……自莫扎特流傳下来的簡潔的曲調通过蕭邦和格林卡，到現在还是生气勃勃的存在着，而且必須存在下去，若沒有它，音乐的命运，就是死亡．"

这封信是音乐中健康的曲調本質的維护者，是民主主义的音乐艺术的保衞者，是反对形式主义頹廢傾向的坚决有力的主張．

把自己叫作"眞正的格林卡的拥护者"的李姆斯基-柯薩科夫在这些年月里在自己的作品中有意識地發揚俄罗斯古典音乐創始人的优秀傳統，是不足为奇的．

李姆斯基-柯薩科夫創作活动最后的有高度工作效率的时期

是从歌剧«薩特闊»和«沙皇的新娘»开始的．一部接着一部，几乎每年都有新的歌剧出現．無論在那一部作品中李姆斯基-柯薩科夫都沒有重复早期的表現方式，他在一切作品中——虽然不見得总是同样的成功——探索着新的創作方向．

1899年夏天，为了普希金誕生一百週年紀念，李姆斯基-柯薩科夫写作歌剧«关于沙皇薩坦，关于他的兒子，光荣的有力的勇士戈維东·薩坦諾維奇王子和美丽的天鵝公主的傳說»．

歌剧的名称已經表明它故意引人注目的傳說故事的性質，实际上，李姆斯基-柯薩科夫和脚本作者别尔斯基都是小心翼翼地保存着普希金傳說故事的神話色彩．

大概是，無論在那一部歌剧作品中李姆斯基-柯薩科夫都未能这样精致地詩意地傳达出民間傳說的幻想气氛，像在天鵝公主与布亞那島上奇迹的音乐中那样．薩坦的鉄木塔拉干王国則是按另一种样式来描写的，帶着善意的幽默，故意地使用稚拙的音乐語言，完全适应于普希金傳說故事中同样也有的那种故意的稚拙和溫和的幽默．在对鉄木塔拉干王国，特别是对薩坦的狹隘和固执的描写中也明显地添加了政治性的諷刺成分．

李姆斯基-柯薩科夫在九十年代的創作中更清晰地表現出一个进步艺术家的政治見解．从1900年至1903年这四年中間，他写了三部歌剧．其中兩部——«雪尔維利亞»和«总督大人»——不能算是成功的作品，在其中有一些个别的有高度艺术价值的片断和場面，但就歌剧的整体而論，从其艺术性，从其独創性来看他們是不如那些最好的柯薩科夫式的作品．

1901年写成的«不死的可昔牽»具有根本不同的意义．这部不

大的，包括在三个简單場面之中的歌剧是具备稀有的艺术表現和深刻地思想性的作品.

在«可昔霍»中我們遇到的是李姆斯基-柯薩 科夫經 常使用的俄罗斯民間傳說的題材和人物. 常見的和 最 普 通 的 歌 剧 的 思想——光明力量与黑暗力量的斗爭. 黑暗的力量是可昔霍和他的女兒. 年迈的可昔霍得到了不死之术: 他把自己的死亡隐藏在他女兒的眼淚里; 可昔霍确信，他的不知憐憫为何物的女兒，那怕是一滴眼淚都不会流出.

光明的力量是美丽的公主，她的未婚夫伊凡・克洛列維奇和暴風雨勇士.在到达一定的时間之前,他們是受控制于可昔霍的.

美丽的公主被可昔霍擄去，在他的陰暗寒冷的国 土 中 受 灾难. 而伊凡・克洛列維奇被可昔霍的女兒用妖术引入她魔法的花园，將要像許多其他的青年人一样，死在可昔霍女兒的刀下.

但是憐憫的意念第一次湧上可昔霍女兒的心头; 她 沒 有 杀死睡在她花园中的伊凡・克洛列維奇. 暴風雨勇士跑来把伊凡・克洛列維奇携往可昔霍的王国，好讓他再与自己的未婚妻美丽的公主会面. 可昔霍的女兒也随在他們后面赶来. 看到了伊凡・克洛列維奇和美丽的公主之后，她感覚到她从未曾有过的感情——憐憫，爱情， 嫉妬; 她感到苦痛， 公主走过来吻了她， 感动的眼淚在她的眼眶里出現，她的眼淚使可昔霍死亡. 他死于自己惡毒的詛咒. 暴風雨勇士解放了可昔霍的囚徒，他說: “走向自由吧! 暴風雨为你們打开了大門! ” 李姆斯基-柯薩科夫歌 剧簡單的內容就是这样.

当时的进步人士看出了«可昔霍»的主要思想內容，那是为李

姆斯基-柯薩科夫隐藏在自己音乐故事的某些朦朧的象征之后的.他們很清楚地知道,陰暗的可昔牽王国和可昔牽的压迫——是專制政权；至于暴風雨勇士那是起来反抗暴力和独裁的力量；可昔牽之死和囚徒的解放是專制政权不可避免复灭的預言．这样，在已經沸騰起来的社会气氛中，在走向1905年革命的路途中，李姆斯基-柯薩科夫按照自己的基本方向創作出革命的作品，关于这一点下面还要談到.

在1904年李姆斯基-柯薩科夫完成了自己最宏偉的一部作品——歌剧«关于隐城基特日和少女費芙罗尼亞的傳說»．这是以关于韃靼人入侵的古代俄国傳說故事作为歌剧之基础的.

«关于基特日城的傳說»是神話歌剧．再現出我国在遙远的过去發生过的事件，是按照流傳到現在的民間傳說的內容来描述的．在«基特日城»的复杂的和有某些矛盾的思想結構中最主要的是俄罗斯人民的形象，俄罗斯的人民像一个人似的站立起来保衞自己的祖国免受蒙古人的侵略．«关于基特日城的傳說»構想的中心，是基特日人对侵略者的英勇战斗和不畏死亡而拒絕引导韃靼人到基特日城来的費芙罗尼亞的爱国功績．难怪«关于基特日城的傳說»里面最好的一个片断，描写基特日的民兵与韃靼兵士搏战的交响画«克尔然茨之战»这样为听众所喜欢.

«关于隐城基特日的傳說»是充滿高度爱国主义精神的作品．是李姆斯基-柯薩科夫在1905年革命前夜創作的作品中最后的一部.

作为一个具有进步的創造思想的艺术家，作为一个具有进步观点，憎恨暴力和压迫的人，李姆斯基-柯薩科夫很清楚地了

解，在俄国誰是自由和文化的敌人．他知道这敌人就是專制政权．李姆斯基-柯薩科夫在其創作活动中不能不与專横的沙皇官吏和"貴人們"——他这样輕蔑地称呼沙皇的家族——發生冲突．«聖誕节的前夜»差一点沒有因为一位亲王的要求而停止上演；脚本是不得不修改，用波將金代替換掉了皇后，但这样一来就歪曲了果戈里中篇故事的本意．尼古拉第二自己从皇家歌剧院的节目單中抹掉了叙事詩歌剧«薩特闊»．在許多年間李姆斯基-柯薩科夫歌剧的上演主要是在私營的莫斯科馬蒙托夫剧場的舞台上．

在艺术領域中的專横行为引起李姆斯基-柯薩科夫的憤慨；極力迫害一切自由思想表現的沙皇政治引起他更大的激憤．当1905年的事件擴大了的时候，李姆斯基-柯薩科夫表現为一个积極的社会活动家．

1月9日"血腥的星期日"深深地激动了李姆斯基-柯薩科夫．过了不久这一事件也牽涉到他本身．1月9日以后在彼得堡高等学校里大学生的罢課立即組織起来，作为同情工人阶級的表現．"俄国社会中最敏感的部分，青年学生，"斯大林同志写道，"已經向俄国人民中最革命的部分，無产阶級伸出了手来，并高举紅旗宣佈："是的'从前如此'，可是今后就不許如此了．"❶在彼得堡音乐学院風潮也开始了．李姆斯基-柯薩科夫無論是在音乐学院会議上的發言或是在刊物上写文章都坚决支持学生們的正义行动．这一風潮的結果，管轄音乐学院的俄罗斯音乐協会管

---

❶«斯大林全集»第二卷原文版237頁，中文版228頁．

理处开除了一百名学生和李姆斯基--柯薩科夫．为了表示抗議，格拉祖諾夫、李亞多夫、著名的女鋼琴家叶西波娃和其他几个教授与李姆斯基-柯薩科夫一起离开了音乐学院．

音乐学院失去了李姆斯基-柯薩 科夫这样最 卓越的教师；只要指出，有伊波里托夫·伊凡諾夫和阿連斯基、格拉祖諾夫和李亞多夫、瑪雅科夫斯基和普罗科菲耶夫这样的大师都是出自他的門下这样的事实就够了．

一切进步的俄国人都为李姆斯基-柯薩科夫 被 免 职 引 起 憤 怒．慰問信从全国各地紛紛写来．«不死的可昔牽»的公演由于彼得堡音乐学院学生們的力量轉变成巨大的政治性的示威．同样的示威也發生在各个城市举办的李姆 斯基--柯薩科 夫作 品 演 奏 会上．由于这些緣故李姆斯基--柯薩 科夫受到 警察的监視，而他的作品則被禁止公演．

李姆斯基--柯薩科夫在被免职之 后也沒有停止与 音乐協会反动領导人进行的斗爭，最后音乐学院得到部分的自治，格拉祖諾夫被选为院長，根据新的領导人的請求，李姆斯基-柯薩科夫又恢复他的教学工作．

李姆斯基--柯薩科夫在1905年的解 放运动中所参 与的不仅限于“音乐学院事件”．李姆斯基-柯薩科夫認为必須給予革命的彼得堡工人阶級以直接的援助．1905年12月举行了 李姆斯 基-柯薩科夫組織的为罢工工人募集資金的音乐会．很有意味的是，音乐会的节目單是印刷在鮮紅的紙張上，而在封面上刊登着一幅象征性的圖画：一个工人，向燒得正旺的火煤中添煤！

在1905年李姆斯基--柯薩科夫表現为一个英勇 無畏 的和十分

进步的社会活动．他曾經自問：解放运动在李姆斯基-柯薩科夫的艺术中影响如何呢？这个問題是不难回答的：不仅是影响了，而且实际上肯定了他最后几年的創作思想方向．

是的，能談到的只是很少的几部作品．李姆斯基-柯薩科夫在最后的三年已不能像从前那样紧張地劳动了．

革命事件的直接影响——是一首小型的管弦乐作品《裝卸歌》这是以著名的工人歌曲为主題的．1905年9月李姆斯基-柯薩科夫在莫斯科度过若干日子，这正是大罢工的日子．回到彼得堡以后李姆斯基-柯薩科夫对朋友說：他听到了“千万工人群众怎样沿着特維尔斯基大街向前移动，唱着《裝卸歌》．無疑的，是在这个使他激动的印象下，李姆斯基-柯薩科夫也写了自己的《裝卸歌》．

不能不提到李姆斯基-柯薩科夫一个未实現的創作計划——即写作歌剧《斯契潘·拉辛》的工作．按照李姆斯基-柯薩科夫的想法，作为“使人民擺脫压迫的解放者”拉辛的强有力的形象应該成为戲剧的中心．从李姆斯基-柯薩科夫的通信中了解到，《斯契潘·拉辛》創作思想的产生与革命事件有直接联系．可作为例証的是，“拉辛”是作为“歌唱剧”来考虑的．李姆斯基-柯薩科夫打算在描写人民起义的时候，在自己的歌剧中引用大量原来的俄国民間歌曲．

李姆斯基-柯薩科夫最有兴味的計划并未走出一般計划商討的范圍之外．根据最近公佈的材料判斷，主要的过失是在于脚本作者别尔斯基．看样子，他未能作出完全适合于作曲家計划的脚本．

1906年秋季李姆斯基-柯薩科夫开始写作自己最后的一部作品——歌剧«金雞»以著名的普希金的傳說故事作为歌剧的基础，根据作曲家的需要而由别尔斯基作明显的修改和擴大.

在«金雞»里面，李姆斯基-柯薩科夫作为一个艺术家以音乐剧艺术的手段表明了自己对沙皇制度的态度. «金雞»是一部大胆的和激憤的、無情的諷刺作品，諷刺的对象指向李姆斯基-柯薩科夫所痛恨的專制制度.

在«金雞»总譜手稿的第一面上，李姆斯基-柯薩科夫写上略加修改的果戈里«五月之夜»中釀酒师父的几句話作为題詞:“歌兒眞好听呀，老兄. 可惜，在这兒提到头兒的时候，字眼用的太不客气了一点.”“头兒”[1] 在«金雞»中提到它时，也不是很恭敬的字眼——这也就是在沙皇杜东的形象中被体現出来的專制制度.

“我准备毫不留情地奚落杜东，”李姆斯基-柯薩科夫在写作«金雞»时对他一个亲近的朋友說过这句話. 事实上，杜东的确受到了脚本作家和作曲家的奚落. 杜东极端愚昧自私，是个殘忍的暴君，对于他根本不存在“造福人民”这样的概念. 人民——按照杜东的观点来看——应該只是为了保証供应杜东的飽食終日無所用心的生活而存在的. 对杜东来說也不存在法律、人权这样的概念:

根据法律? 这是个什么字?

我沒听过这个.

---

[1] “头兒”在果戈里的«五月之夜»中原意是村長，原文也有首腦、領袖等意思，在这里是双关語，指沙皇杜东，故改譯为“头兒”.——譯者注.

我的癖好，我的命令——
每次都是法律.

杜东就这样表示自己对人民的权利的态度. 李姆斯基-柯薩科夫在第一幕中給予杜东和他的亲信以眞正毫不容情的刻划. 这是符合于杜东和他的周圍人士——王子和貴族的实情的. 在沙皇的貴族会議上討論問題：如何保护沙皇集团免受敌人的攻击？但使沙皇貴族会議担心的并不是威脅着国家和人民的危險. 它所关心的只有一件事：即杜东和貴族們的平安. 因而王子戈維东的提議使大家喜欢，他提議：拒敌于国門之外：

隣人暫时是在村庄，牧場
在欢乐的田野上，
他們將把一切都砍杀和焚燒，
你还来得及躺一躺，
再鼓起勇气
为了对他們抵抗.

沙皇和貴族会議耽心的不是敌人"將把一切都砍杀和焚燒，"不是人民和他們財富的灭亡.也不是人民所关心的司令官波尔堪，也不是丧失了基本的理智. 但是他們知道，用这样的"防御"办法保护不了沙皇：

若是敌軍，
兵臨城下，
在沙皇眼前紮营，
而且向着望樓
火鎗劈拍作声……

就是另一个王子阿弗龍的提議也不比王子戈維东的意見好。貴族們在占卜中找到出路并热烈地爭論那一种占卜方法最好：用黄豆或是用酸酒。只有巫师占星术者才把沙皇和他的貴族們从莫衷一是的糾纏中解救出来。他的魔法的禮物——金雞——会向沙皇預报国家的兇事。这里表現出杜东的“生活理想”：

我將攤开手，躺着統治国家，

那才是幸福！

李姆斯基-柯薩科夫在自己歌剧全部的篇幅中繼續無情地奚落杜东。杜东与謝瑪罕女皇相会的場面充滿尖銳的諷刺。被东方美女的魅力所征服的杜东丧失了剩余的理智和自尊心。

李姆斯基-柯薩科夫不仅以剧中情节和台詞来揭露杜东，而且在这里还使用尖銳的音乐武器。正是音乐有力地暴露出杜东的精神的卑劣，他的愚鈍、荒謬的殘酷性，愚蠢的妄自尊大。李姆斯基-柯薩科夫以非常怪异的音乐手法，用故意造成的簡陋的音乐形象来刻划杜东。例如，杜东在与謝瑪罕女皇在一起的場面用非常可笑的詞句唱着«爱情歌»：

我將長久地爱你，

努力不忘。

若是忘了，

你再提起我注意。

杜东竟用民謠«黄雀兒»的調子唱这一段歌！

与杜东王国相对照的是謝瑪罕女皇的幻想的渺茫的世界。这是个魔法的，同时具有使人魅惑的邪惡之美的世界。在李姆斯基-柯薩科夫的歌剧中，也如同在普希金的傳說詩中一样，謝瑪罕

女皇的角色是不很清楚的；特别模糊的是，杜东之死与她究竟有多大关系.

大概是，謝瑪罕女皇在歌剧中比在傳說詩中表現得更难于猜測. 这是当然的事. 李姆斯基-柯薩科夫写作«金雞»——对專制制度無情諷刺的作品——是在这个政权統治的年代里. 李姆斯基-柯薩科夫很清楚，沙皇的書报檢查机关对他的歌剧还不是沒有区别的一律看待. 显然，正因为这样，在杜东王国的非常鮮明的諷刺画面之后，李姆斯基-柯薩科夫給予故事情节一个极朦朧的結尾. 更重要的是，他認为有必要給歌剧加上一个籠罩着«金雞»中幻想的出場人物之神秘气氛的序幕.

若是相信这个序幕，那么«金雞»就是关于某一个魔法师（占星术者）的故事，他企圖使大气的女兒（謝瑪罕女皇）受自己魔法的管轄. 然而怎样也不能使人相信这个序幕. 从不久前公佈的李姆斯基-柯薩科夫的信件中看出，添加这一序幕的唯一目的，是为了尽可能把檢閱机关引入迷途.

这个目的沒有达到. 按照戲剧院檢查官的意見脚本必須作許多歪曲作者原意的删改. «金雞»不仅引起了檢查机关的注意. 莫斯科省長坚决反对李姆斯基-柯薩科夫最后的歌剧在大戲院公演. 即使是被檢查机关歪曲过的«金雞»也不能輕易在舞台上出現. «金雞»的首次公演是在1909年，已經是在它的作者逝世以后了. 而且还不是在国家戲院里，而是在莫斯科私人开設的吉明歌剧院.

可以想見，檢查机关对«金雞»的迫害使苦惱着李姆斯基-柯薩科夫的心臟病惡化，縮短了偉大艺术家的生命. 李姆斯基-柯

薩科夫于1908年6月因突發的胸膜炎症而逝世，享年六十五歲.

* * *

李姆斯基-柯薩科夫在他的一生經歷中表現为一个有进步观点、有高度原則性、不妥協、永远履行自己社会活动家和进步艺术家义务的人. 他就这样留在一切同他接触过的人們的記忆里. 在苏維埃时代公佈的許多文件和書信中，他是以这样的姿态站立在我們面前的. 几乎每篇新文件的公佈都显示出李姆斯基-柯薩科夫的高貴品格中的新的特点，几乎每一篇文件的公佈都引起我們对这位偉大的俄罗斯文化工作者的敬意，他是一个反对艺术的頹廢，創作上的墮落，思想的腐朽，为有高度思想性的現实主义艺术而斗爭的英勇战士.

我們尊敬李姆斯基-柯薩科夫，把他看成是一个遵循俄国古典音乐奠基人——格林卡的傳統的偉大作曲家，看成是一个創造性地發揚了这个傳統，而且在这个基础上創造了自己的有深刻个性的現实主义的眞正人民創作風格的作曲家.

李姆斯基-柯薩科夫的艺术的人民性——是个广义的概念. 这就是时代的进步思想之創作的再現. 这就是富有波瀾的俄罗斯历史篇頁的复活. 这就是对人民生活的精巧的描絵. 这就是对俄罗斯民間詩歌的多种多样的改編. 这就是产生自俄罗斯民歌曲調的民主主义的音乐語言.

可以把李姆斯基-柯薩科夫音乐的特征和富有感情的音調与俄罗斯的民歌相比拟，我們想起純俄罗斯的柯薩科夫式的叙事詩以及其高傲安詳和稳重庄嚴，我們想起李姆斯基-柯薩科夫的以俄国民間詩歌形象为主題的，經常是愉快的乐观主义的艺术.

李姆斯基-柯薩科夫有若干“东方的”作品——伴随着东方詩歌的題材，伴随着特殊的同样是“东方的”音乐語言．李姆斯基-柯薩科夫音乐中的这些“东方的”篇幅——仍然是格林卡傳統的發展，俄罗斯古典艺术傳統的發展．本来在古老的俄罗斯的傳說故事中，在俄国的叙事詩中，东方的与俄罗斯的往往是同时并存的——因为古代俄国生活本身的进程是与东方相接触的．在十九世紀的前一半，东方題材的洪流进入俄罗斯的艺术，俄罗斯的文学．普希金的«高加索囚徒»和許多其它作品正是出現在那个时代，在这些作品中可找到高加索自然美景的反映，及其人民的生活与古老的文化．例如，在那同一时代在格林卡的«盧斯蘭»里面的«东方舞曲»，天才的«列茲庚卡舞曲»和«波斯的合唱»．李姆斯基-柯薩科夫在自己的“东方的”作品中也發揚了格林卡的这些傳統．

若是談到柯薩科夫式的“东方的”音乐的具体的源泉，这首先就是高加索、外高加索和某些中亞細亞的民間音乐．在自己的东方的作品中李姆斯基-柯薩科夫使俄罗斯的文化与遭受專制压迫的民族的音乐艺术相接近．

只有在苏維埃时代李姆斯基-柯薩科夫的創作的这一方面的巨大历史意义才能充分地被理解，在沙皇制度压迫下的各民族进入了苏联人民的兄弟的大家庭．他們在創造自己的音乐文化时，一方面依靠自己国家民族的傳統，一方面也依靠俄罗斯古典音乐的傳統．可以充分地理解，对格林卡、鮑罗丁、穆索尔斯基和李姆斯基-柯薩科夫著作的研究对于东方各苏維埃共和国的作曲家們具有特殊重要的意义，这些大师們在那些作品中使用了东方

的音乐形象.

只有在苏維埃时代，李姆斯基-柯 薩科夫作为一 个当时最进步的艺术家的全部意义才充份地被理解，他的創作与俄罗斯的进步思想的深切的联系才被闡發出来.

只有在苏維埃时代，像«金雞»和«不死的可昔牽»这样的作品，才能得到眞正的舞台生命.

只有在苏維埃时代，李姆斯基-柯薩科夫 的艺术才 成为眞正的人民的財富，在我們偉大的国家中受到广泛的欢迎和热爱.